



Marges

Revue d'art contemporain

03 | 2004

La place de l'image dans le monde contemporain

Enquête sur les lieux de conflits. Sur la difficulté de voir

Inquiry on the Places of Conflicts. On the Difficulty to See

Laetitia Tura



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/marges/777>

DOI : 10.4000/marges.777

ISSN : 2416-8742

Éditeur

Presses universitaires de Vincennes

Édition imprimée

Date de publication : 15 novembre 2004

Pagination : 73-84

ISBN : 978-2-84292-247-4

ISSN : 1767-7114

Référence électronique

Laetitia Tura, « Enquête sur les lieux de conflits. Sur la difficulté de voir », *Marges* [En ligne], 03 | 2004, mis en ligne le 15 novembre 2005, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/marges/777> ; DOI : 10.4000/marges.777

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.

© Presses universitaires de Vincennes

Enquête sur les lieux de conflits. Sur la difficulté de voir

Inquiry on the Places of Conflicts. On the Difficulty to See

Laetitia Tura

La preuve et le stéréotype

- ¹ Au Liban comme en Irak auparavant, s'est imposé à moi, photographe, le risque palpable de figer la réalité dans une perception stéréotypée. Comment celle-ci s'élabore-t-elle ? Insistons sur le fait de notre position particulière en Europe occidentale, où nous n'avons pas été confronté directement à la guerre depuis près de soixante ans. Qu'est-ce qui est donné à voir dans le défilé d'événements quotidiens ? Je me souviens de mon étonnement naïf lors de mon arrivée à Bagdad en avril 2000. Dans le restaurant où nous avons mangé le premier soir, une petite fille courait entre les palmiers illuminés de guirlandes. Le rabâchage des images dénonciatrices de l'embargo où les enfants mouraient dans les bras de leurs mères m'en avait fait oublier *le reste* dont la vivacité de cette gamine était la preuve vivante. L'Irak me tirait. Deux alternatives s'opposaient : montrer ou éviter cette imagerie du malheur, qui se voulait à la fois dénonciatrice tout en étant manipulée et récupérée par le régime irakien. Si on pouvait refuser ces pièges, alors comment rendre visible l'embargo dont les effets étaient le plus souvent invisibles¹ ? Loin de moi la volonté de nier ou de minimiser les souffrances, mais il s'agit ici d'insister sur la perception stéréotypée de la réalité et de reconnaître que les images sont toujours une représentation, une mise en forme du champ de l'expérience. Est-ce que l'argument dénonciateur mis souvent en avant par les auteurs des images et leurs diffuseurs n'est-il pas phagocyté par la répétition ?

La preuve et la question du nombre

- 2 Comment le traitement formel de la personne se répercute-t-il sur les représentations des conflits actuellement ? Deux corpus visuels se référant à des massacres méthodiques de grande ampleur, celui des photographies de la prison cambodgienne de Tuol Sleng S21 et celui des camps nazis, permettent d'aborder cette question. La question du nombre au sein de ces images interroge la personnalisation des victimes : dans un cas on est face à des individus, dans l'autre, à une masse.
- 3 À travers ces images, on peut différencier les génocides juif et cambodgien², dans la mise en œuvre d'un programme d'extermination, d'un peuple ou d'une catégorie de la population. Précisons que les conditions qui ont présidé à l'élaboration de ces mémoires visuelles sont d'origines distinctes. Les photographies de la prison S21 ont été prises par les commanditaires mêmes du génocide, alors que celles que nous connaissons des camps l'ont été par les Alliés. À la prison S21, on prenait en photographie les futures victimes, avant de les tuer. On *détruisait* – terme utilisé par les Khmers rouges – des *individus*. Dans les chambres à gaz, on emmenait un troupeau de détenus (*Häftlinge*³) : ils étaient déjà déshumanisés. Dès leur arrivée dans les camps, les déportés étaient dépouillés de tous les attributs d'un individu, tatoués d'un matricule, marqués comme les animaux pour l'abattoir, nus, tondus, réduits à un état avilissant. Le fait de tuer des individus, un par un, ajoute-t-il à l'horreur de la violence ?
- 4 Détournement surprenant de l'objectif premier des portraits exposés à la prison S21 de Tuol Sleng à Phnom Penh. Nhem Ein, photographe en chef, raconte que ces portraits étaient envoyés à Pol Pot pour lui certifier que ses ennemis avaient bien été éliminés⁴. Or ces portraits, qui obéissaient à une logique de preuve d'un travail bien fait, sont devenus un outil de mémoire. Et de fait, le seul acte de mémoire réalisé par les acteurs mêmes du projet d'anéantissement.
- 5 Les détenus sont présentés face au photographe, on vient d'enlever le bandeau qui leur masquait les yeux. Vann Nath, survivant de la prison (en tant que peintre, il avait été gardé pour exécuter des tableaux à la gloire du régime) raconte : « Je suis arrivé à Tuol Sleng vers minuit, les yeux bandés et attaché au cou avec d'autres prisonniers. Après un interrogatoire, on m'a fait asseoir sur une chaise, et on m'a retiré mon bandeau : je me suis retrouvé nez à nez avec un photographe⁵. » Le photographe prend souvent deux photographies, une de face et une de profil, sur fond neutre. Assis, debout ou attachés, visages muets, éblouis, fiers ou abattus. Au milieu de la masse des photographies exposées aujourd'hui à la prison devenue mémorial, émergent peu à peu des visages ; le regard fixe défiant l'appareil, affirme chaque individu dans sa singularité. Ce regard surprend d'autant plus quand on sait que l'opérateur exerçait comme un automate avec deux minutes en moyenne consacrées à chacun : « je ne regardais pas vraiment leur regard. Je déclenchais, c'est tout. »⁶. Malgré le mutisme des photographies, l'humanité qu'on leur a déniée transparaît des regards. Le visage nu, sans défense et le regard de celui qui dans l'urgence de la menace lance un ultime appel, sont livrés à celui qui devient meurtrier. « Le visage est exposé, menacé, comme nous invitant à un acte de violence. En même temps, le visage est ce qui nous interdit de tuer⁷ », affirme Lévinas. Nombreux sont les récits de soldats qui évoquent la difficulté d'exécuter l'adversaire qui les regarde. Au contraire ici, ces regards et l'issue qu'on leur connaît authentifient « un pouvoir absolu sur les corps qui est la marque même de la tyrannie. »⁸. En même temps, là où le projet

poursuivait l'anéantissement de l'altérité, chaque portrait désolidarise un visage de la masse, l'individualise, garde la possibilité de le nommer à nouveau. Une preuve encore, cette fois pour les familles qui cherchent un parent disparu après la guerre dans les photographies alignées sur les murs de Tuol Sleng. Ultime déposition de la vie de cet autre qui a été nié. « Le silence bruissant⁹ » dont parle Lévinas, dit j'existe.

- 6 Autant les portraits de la prison S21 trouvent leur force dans la présence sourde qui transparaît des victimes, autant les images des camps à leur libération, noient les déportés dans la masse.
 - 7 Les images de la libération des camps marquent une véritable rupture avec les représentations de l'horreur et de la mort dans la guerre. Preuve de ce qu'on n'avait pas vu ni voulu voir, elles dépassent le seuil de l'horreur à plusieurs niveaux, dans la forme, la diffusion et la réception.
 - 8 Les photographies produites au moment de la libération des camps nazis déterminent surtout le premier enregistrement photographique de la mort en masse. Des conflits avaient déjà fait l'objet de reportages tels la guerre de Crimée ou la Commune, mais rares sont les images montrant des morts. Les photographes ont retenu alors principalement des vues de champs de bataille, des étalages de ruines, des villes abandonnées, des munitions. Et s'il y avait bien des cadavres épars sur les photographies de la guerre de Sécession, de la première guerre mondiale, ou de la guerre d'Espagne, jamais on avait atteint cette profusion de cadavres.
 - 9 Dans les photographies produites à la fin de la seconde guerre mondiale, les cadavres remplissent le cadre et le débordent. D'autres images démultiplient à l'infini leur objet, tas d'os, de cheveux, de blaireaux à barbe, de valises, de chaussures, d'habits... Ces amoncellements signifient le procédé en nombre de la machine de mort nazie. Au crime de masse correspond une vision de masse avec son corollaire, l'anonymat. Le survivant s'incarne dans la figure du déporté qui se résume à quelques traits symboliques : costume rayé, regard hagard, visage creusé et groupe agglutiné derrière des barbelés. Et comment parler encore de visage sur ces photographies où s'amoncellent les morts, tant la face est émaciée, les yeux révulsés et la chair fondue ? Le visage a déjà cédé au cadavre, matérialisant la figure de tous les déportés noyés dans l'anonymat. La déshumanisation signe, en quelque sorte une deuxième mort en lui niant toute sa dignité.
 - 10 La profusion des cadavres s'accompagne de la diffusion prolifique de leurs images dans les journaux après l'ouverture des camps de concentration et d'extermination au printemps 1945. Montrer le crime dans toute son abomination devient un impératif catégorique pour désigner, voire accuser l'ennemi. Les images de l'horreur entrent dans les manuels scolaires et s'inscrivent dans la mémoire collective, un déballage qui contribua largement à modifier le rapport que nous entretenons en Occident avec l'image de la mort.
 - 11 Le traumatisme provoqué par ces images tient à la fois de l'énormité du massacre et de la forme la plus abjecte sous laquelle la mort fut représentée : « le cadavre – vu sans Dieu et hors de la science – est le comble de l'abjection¹⁰ ». L'obscénité du cadavre est liée à sa matérialité qui la relie à l'animal. Par ailleurs, le médium photographique accroît l'horreur de ce qui est représenté : on ne peut s'y dérober.
- Ces photographies de l'horreur largement diffusées, que certains qualifient de clichés¹¹, ont participé à mettre en place des codes de figuration de la victime.

Les figures de la victime

- 12 Les ruptures introduites par les images des camps participent au renouvellement des représentations de la guerre et du crime de masse. Un répertoire de l'horreur se codifie à partir de ces images, se superposant aux figures déjà connues de la souffrance. Les archétypes de la souffrance puisent aujourd'hui dans l'imaginaire collectif : on convoque en Occident aujourd'hui le lexique formel des univers religieux, concentrationnaires pour signifier la guerre et l'horreur. S'il permet la reconnaissance immédiate, ce système autoréférentiel, par sa répétition, produit des stéréotypes visuels. Ces stéréotypes sont-ils nécessaires ou est-ce qu'ils tendent à pétrifier, voire à falsifier la réalité ?
- 13 Les conflits aujourd'hui se présentent sous des airs déjà connus : maigreur extrême, nudité, barbelés, bulldozers pelletant des cadavres, sont des motifs récurrents pour signifier la gravité d'une situation. « Au moment où la représentation humanitaire de la victime devient plus présente que jamais, ce n'est déjà plus elle que l'on voit quand on la regarde, mais les signes de l'histoire concentrationnaire muséifiés¹². »
- 14 L'image procède par association de référents. Ainsi, une affiche d'Handicap International pour une campagne contre les mines antipersonnelles, présente-t-elle un amas de chaussures. L'assimilation avec les amoncellements dans les camps de concentration est immédiate bien que la déportation soit étrangère au problème des mines. Dans une image, l'utilisation de l'élément barbelé connote immédiatement un univers concentrationnaire. Le pouvoir sémantique du barbelé dépasse sa fonction première de délimitation de l'espace : hérissé, barrant l'espace de traits et pointes, il devient signe dans l'image. Il est devenu un symbole d'oppression et d'enfermement.
- 15 Le désormais célèbre cliché d'Hocine s'est retrouvé à la une de tous les journaux du monde en septembre 1997 grâce à la convocation du référent religieux. La confusion dans la légende (où il était stipulé que Oum Saad avait perdu ses huit enfants – il ne s'agissait en fait « que » d'autres membres de sa famille) illustre bien que l'enjeu ne se situe pas dans l'apport d'informations « objectives » sur le massacre à Benthala, même dans le cadre « informatif » du reportage. On a rapidement rebaptisé le cliché « la madone de Benthala ». Ce qui importe, c'est la reconnaissance des Occidentaux dans le visage de cette femme algérienne marquée par la souffrance, de l'icône de la madone, la *mater dolorosa*. La « madone de Benthala » est devenue emblématique grâce à un cadrage resserré rendant impossible toute contextualisation. On peut y voir ce qu'on veut. En lui apposant un *cadre référentiel pictural et religieux judéo-chrétien*, cette photographie transfère l'événement dans un contexte qui lui est étranger, réactualisant la figure intemporelle de la souffrance maternelle.
- 16 Mais là où la peinture représentait l'icône de la mère souffrante — un archétype — dans la photographie, il s'agit toujours d'une mère en particulier (laquelle en l'occurrence poursuit le photographe en justice pour violation de son droit à l'image). Il est intéressant de souligner un paradoxe. La photographie a rapidement supplanté le dessin, la gravure ou les autres illustrations dans les journaux et magazines au XIX^e siècle par sa capacité à restituer un événement dans un contexte temporel et spatial particulier. Mais aujourd'hui les images qui font mémoire parmi le flot quotidien sont celles qui sont le moins contextualisées. Légendée au présent et cadre rétréci, l'image devient générique.

- 17 Le stéréotype serait-il nécessaire dans la mesure où il permet une lisibilité immédiate du spectateur en s'adressant à sa culture et à ses émotions ? Celui-ci reconnaît dans les signes les formes symboliques de la douleur, la souffrance... Là où elle se met en lieu et place de l'information, la photographie utilise des raccourcis : l'image se lit à partir de référents culturels et/ou historiques qui peuvent être complètement décalés, voire foncièrement outranciers par rapport à l'actualité en question. Comment définir le seuil entre la condamnation de ces photographies sous prétexte qu'elles n'apprennent rien de ce qu'elles prétendent nous dévoiler, voire qu'elles manipulent un regard qui les considérerait simplement pour ce qu'elles sont, une représentation de la souffrance ? Faut-il les dénoncer ou faire abstraction du contexte ? Montrer la souffrance ou les conditions dans lesquelles elle s'exprime ?
- 18 L'insuffisance des photographies de presse est de faire croire qu'elles sont informations parce que l'actualité se dit du côté du constat d'événement, de l'objectivité, alors qu'elles sont déjà une mise en forme. L'image se lit à travers l'environnement dans lequel elle est donnée à voir ; elle est dépendante de son contexte de diffusion. Christian Caujolle, directeur de l'agence Vu, affirme que « la presse croit que la photographie produit de l'information alors qu'elle produit des formes¹³ ». Force est de constater en effet la pauvreté des images du malheur. Les images s'élaborent sur d'invariables figures rhétoriques qui perpétuent des modèles ressassant à la fois le fond pictural religieux, les références à l'univers concentrationnaire et le recyclage même de l'histoire du photojournalisme. À propos des photographies d'actualité, Gilles Saussier, lui même ancien photographe d'agence, prend position : « plus que des événements eux-mêmes, c'est de la tradition iconographique des médias de masse occidentaux et de son hégémonie planétaire qu'elles témoignent au premier chef¹⁴ ». L'histoire de la photographie se cristallise autour de quelques « instants décisifs » pour elle ; citons pour exemple le célèbre cliché de Robert Capa d'un milicien républicain qui tombe pendant la guerre d'Espagne ou celui pris par Nick Ut, de la petite fille vietnamienne brûlée, hurlant et courant sous les bombes au napalm. D'ailleurs, Joël Robine, lauréat du World Press Photo en 1993, dit avoir pensé à cette dernière en prenant une photographie d'un enfant somalien courant, pour laquelle il a été primé.
- 19 Le face-à-face qui sous-tend l'élaboration d'une image, entre une réalité singulière et une culture de l'image, devient un miroir entre le photographe et sa culture où l'événement historique tend à disparaître au profit de l'histoire de l'image. Rony Brauman, ancien président de Médecins sans frontières perçoit dans cette usage des mêmes référents pour tout événement « un épuisement, un brouillage, des référents collectifs¹⁵ ». La projection et le rapatriement d'un passé particulier sur des événements qui lui sont lointains, dans le temps, l'espace et dans la signification, révèlent cette perte de référence, ce nivellement dont l'humanitaire est une manifestation. La personne est ignorée au profit d'une acceptation minimaliste de l'humain défini par Hannah Arendt : un être pourvu des fonctions du langage mais dépourvu d'épaisseur historique ou culturelle, soit un non-animal. Brauman pose les limites de la photographie dite humanitaire qui « ignore délibérément le statut de la personne pour ne voir que sa souffrance », réduisant l'individu à une victime.
- 20 Il n'est pas anecdotique de remarquer que si la victime est un être humain minimal, elle se localise néanmoins géographiquement : le visage de la victime porte le sceau de l'ailleurs, nommé par euphémisme les *pays du sud*. Identifiable comme victime avec nos

codes culturels, la victime n'est pas acceptable ici. La victime est là-bas, ailleurs, assujettie à son inséparable compagnon, le barbare.

- 21 Les figures des victimes sont choisies en fonction de « leur conformité à un modèle d'altérité acceptable – donc assimilable – par les canons de la vision occidentale, publicitaire, du monde : assez “autres” pour être exotiques, suffisamment “mêmes” pour mériter notre intérêt et susciter notre compassion¹⁶. » Entre reconnaissance et rejet, l'autre est repoussé dans son étrangeté et sa barbarie. Le barbare perpétrant des actes sauvages armé d'armes préhistoriques, fait la victime. La machette restera ancrée dans les esprits comme l'arme du génocide au Rwanda, alors que des armes automatiques ont aussi été utilisées. Le crime à la machette serait-il plus barbare que le crime bureaucratique ? Les victimes défilent épuisées, pauvres hères hagards sur les routes pour rejoindre les camps où s'entassaient des milliers d'autres. Encore d'autres réminiscences, l'exode, le camp. Nouvelle confusion : notre mémoire visuelle du génocide rwandais s'est construite à partir de prises de vue réalisées dans les camps de réfugiés au Zaïre. « Ce n'est donc pas la guerre civile, le massacre planifié de centaines de milliers de Tutsis et d'opposants Hutus, qui a le plus inspiré les preneurs de vues, mais la liturgie humanitaire, “exode et sacs de riz, orphelins et dispensaires, humanité meurtrie et bienfaiteurs décidés, images de malheur et mouvement de sauveteurs”¹⁷ ». Sur une surface limitée, les photographes venus en masse s'adonnent à des exercices de style, tant la matière photogénique *abonde* : « larges groupes anonymes se mouvant dans une poussière sublime, beaux corps malades ou meurtris, grands yeux de petits implorants, petits accrochés au sein vide de leur mère à son cadavre avec un peu de chance, bagarres obligées des distributions alimentaires, lutte pour le moindre reste et surtout, par la grâce de l'opération Turquoise, bon Blanc, Blanc costaud et propre sur lui, individu redouté autant qu'admiré des sombres masses tenues en respect par son regard clair, toujours et partout au secours de la veuve, du malade et de l'orphelin, faisant fi des aspérités du terrain comme de l'hostilité du milieu¹⁸ ».
- 22 L'événement est traité en reproduisant les formes canoniques de la dramatisation insistant avec force contrastes de lumières (un événement ne sera-t-il imagé que s'il offre cette possibilité de traitement ?). Des images dégoulinantes, qui font pourtant bon ménage avec des effets de style et d'enjolivement parfois mal appropriés...
- 23 Mais quelle est encore la valeur des lois morales dans un état de guerre qui a dépassé les limites qui régissent le monde normalement ? La guerre produit des morts, c'est un fait admis. L'obscénité dans ces photographies ne tient pas seulement à la réalité tangible des cadavres, mais au cadre serré qui nous englobe avec eux et abolit la séparation entre le public, montrable, et le privé, intime¹⁹. En outre, la transgression des limites n'engage pas ici un propos subversif qui inciterait à une analyse critique des interdits sociaux. Loin d'être un passage vers une dimension révélatrice, elle est au contraire liée à la « concupiscence des yeux ». Elle se borne à l'immédiateté brutale de ce qui est livré, sans équivoque, sans voile.
- 24 Enfin, observons qu'il s'opère un déplacement de l'interdit de l'exhibition des cadavres vers ailleurs. La licence est accordée de voir là bas ce qu'on ne peut voir ici. Au nom du « respect envers les victimes et les familles²⁰ », aucun cadavre ne fut montré lors des attentats du 11 septembre 2001 à New York. Le tabou se lève donc quand il s'agit de corps exotiques. Mais si jamais ce déplacement exerce une fonction cathartique, on ne peut manquer de percevoir qu'il participe de la construction d'une vision de cet autre, ailleurs... On oublie que celui qui est donné à voir, voit aussi.

- 25 La représentation de la mort est une question éminemment culturelle : dans nos sociétés occidentales aseptisées, la mort n'est plus acceptée comme faisant partie intégrante du cycle de la vie. On la considère comme un « accident ». Son exhibition est taboue, voire obscène : « L'obscénité liée au corps et à sa nudité ne serait pas envisageable sans l'origine chrétienne de la honte²¹. » Obscène parce qu'elle transgresse l'interdit – non dit – de montrer les morts et plus particulièrement le visage. Offense à la pudeur, l'obscénité émerge du corps et de sa matérialité, et plus encore de l'intérieur du corps et de ce qui en provient. Les liquides, excréments et autres sécrétions renvoient l'homme au monde animal dont il se distingue de l'extérieur en se parant d'attributs culturels.

Ces images nous permettent-elles de penser l'événement ?

La banalisation et le spectaculaire

- 26 On ne peut que s'étonner devant l'étalage invariable des mêmes horreurs en ce qui concerne le « Moyen Orient », surexposé sur la scène médiatique depuis déjà longtemps. Je prends cet exemple pour sa permanence qui pourrait laisser supposer qu'il y a eu le temps nécessaire pour penser en images autrement le conflit. Mais les deux écueils, la banalisation et le spectaculaire, ne sont pas évités. La multiplication des attentats aveugles en Israël donne régulièrement lieu à la production d'images montrant la violence dans ce qu'elle comporte de plus sanglant : voitures éclatées, membres déchiquetés, fumées, bâtiments soufflés... Face à la prolifération de ce type de photographies, deux attitudes, l'indifférence blasée, ou la condamnation indignée de bon ton. Elles suscitent des réactions émotionnelles qui peuvent s'avérer aussi violentes que ce qu'elles exhibent : l'événement est exposé comme un acte de barbarie, incompréhensible, requérant une condamnation sans appel. Condamnation se traduisant souvent dans les faits par une autre démonstration de force, approuvée et légitimée par le public. Excepté quelques trop rares documentaires ou films (cf. le dernier film de Elia Suleiman *Intervention divine*, 2002), la complexité de la situation est réduite à deux camps, renvoyés dos à dos. Pourquoi les partisans de la paix sont-ils quasi absents de la scène ? Pourquoi n'a-t-on dit mot sur ces femmes israéliennes ayant perdu un enfant qui manifestaient pour la paix chaque semaine ? Mahmoud Darwish²², poète palestinien : « L'occupation israélienne que nous subissons est longue. Même le langage, la parole, sont "occupés", au sens où nous finissons par ne plus parler que de l'actualité politique²³. »
- 27 Qu'est-ce le voir sans la possibilité de l'agir ? Voyeurisme ou catharsis ? Le spectateur, assiste à une mise en scène spectaculaire, impuissant. Il se fait voyeur comme la femme de Loth, qui en dépit de l'interdiction des anges de regarder la ville de Sodome en destruction, se retourne. Elle est statufiée sur place. L'interdiction ordonnée du regard porte sur l'incapacité d'agir. L'indignation morale, la culpabilité ou la compassion suscitées par les images entretiennent des sentiments liés à une culture judéo-chrétienne et ne relèvent pas de l'ordre de l'action.
- 28 Est-ce une manière de se réapproprier la mort ou de la nier ? Par sa banalisation et sa répétitivité la surexposition de la mort semblerait au contraire désamorcer le tragique, et ces faits *extra-ordinaires* l'éloignent du spectateur. Laurent Roth parle d'*images surexposées* « que le spectateur n'a pas forcément eu encore le moyen d'ensevelir. Le regard est aussi

une manière non pas de dévoiler mais de voiler [...]. Le spectateur est pour moi quelqu'un capable de recevoir un choc à condition de pouvoir l'ensevelir dans son cœur, tout simplement²⁴ ». L'éblouissement empêche de voir, c'est-à-dire de prendre avec soi.

- 29 « Tant de clichés et si peu d'images²⁵ », la prolifération des images spectaculaires les banalise, et les destine souvent à l'oubli, aussitôt diffusées. Les photographies se superposent et leur sens s'annule au fur et à mesure. Malgré tout, ce magma infini de photographies laisse une empreinte. Ces images, construites sur des stéréotypes, modèlent le réel, et ce avec d'autant plus de force qu'elles s'étalent et tendent à être les seules *visibles* sur la guerre.
- 30 La guerre du Golfe fut un autre exemple de mise en forme du visible : des images de substitution, virtuelles, firent acte de « témoignage ». Les images que l'on nous donna, fabriquées et contrôlées par les Alliés, furent la synthèse entre l'exigence démocratique d'images et le refus d'en faire. La technologie du monde libre fut utilisée pour faire croire et donner l'illusion d'une guerre propre. Les images, de manière criante, apparurent comme une arme de guerre pour le contrôle du visible. Selon Edgar Roskis, « on est passé, en quarante ans, d'un photojournalisme de résistance à un photojournalisme de propagande²⁶ ». Si les images nous parvenaient en temps réel, elles n'ont pas pour autant évacué la difficulté de penser, au contraire.
- 31 L'événement surprend toujours, on ne l'attend pas – même s'il y a un contexte qui peut expliquer son apparition. Or, pour penser l'événement il faut d'abord le reconnaître, et pour cela, le raconter. L'événement nécessite un récit. La narration construit un fil, qui est l'histoire. L'histoire n'est pas indépendante de l'événement, elle lui est totalement liée.
- 32 Le recours quasi systématique à un système défini de procédés narratifs, de cadrages et autres effets réduit évidemment la possibilité de produire de vraies images, leur potentiel informatif et, plus dangereux encore, peut conduire au contresens voire « à la falsification de l'histoire ». Gilles Saussier, analyse ainsi la photographie de David Turnley primée au prix World Press Photo très publiée dans les magazines occidentaux : la photographie montre « un soldat américain pleurant la mort d'un de ses camarades victime d'un *friendly fire*, c'est-à-dire tué par erreur par son propre camp [...] Grâce à lui, un fait tout à fait marginal avait été transformé en une image symbole, résumant et masquant un conflit qui a surtout coûté la vie à des milliers de pauvres bougres irakiens²⁷ ».
- 33 Pour Brauman, dans la lignée d'Arendt : « Ces clichés euphorisants éludent la question de la responsabilité politique en substituant le spectacle du malheur à la réflexion sur le mal. Quand l'événement politique est réduit à un fait divers pathétique, la pitié paralyse la pensée, l'aspiration à la justice se dégrade en consolation humanitaire. Là réside la banalisation du mal²⁸ ». Là se dessine la perception d'un monde manichéen. Force est de constater la mise en œuvre d'oppositions caricaturales à travers des contrastes évidents et des symboliques faciles : le bien contre le mal, riches contre pauvres, nord contre sud, victimes et bourreaux, oppresseurs et opprimés... Il n'y a de victime que totale, meurtrie dans son innocence absolue, présentée comme une effigie de la souffrance injuste. Ce système binaire conduit à la dépossession de la complexité et de l'épaisseur de la réalité. S'il est légitime de vouloir comprendre une situation par un schéma, sa simplification à l'extrême peut se révéler dangereuse. La simplification conduit vers le stéréotype. L'usage du stéréotype est fréquent dès lors qu'il s'agit de représentations lointaines, dans le temps ou l'espace. Il puise son origine dans la difficulté à percevoir d'une manière

générale l'expérience d'autrui. Cette simplification rend d'autant plus difficile la perception d'expériences, d'événements que ceux-ci sont éloignés, par la distance, le temps et la culture. Primo Lévi qui a retranscrit son expérience personnelle à Auschwitz, s'est employé avec insistance à rétablir la complexité des relations humaines à l'intérieur des camps nazis. Le camp, écrit-il, « n'était pas réductible aux deux blocs des victimes et des persécuteurs²⁹ ». Il démonte l'idée stéréotypée d'une solidarité immédiate entre détenus. L'ennemi se trouvait partout y compris parmi ceux que l'on aurait pu considérer comme des compagnons solidaires de l'infortune.

- 34 Les auteurs de ces images sont absents, ils se réfugient derrière des attitudes pré-établies. Leurs images reflètent un monde figé entre deux postures, comme deux vérités autoproclamées, qui ne se laissent pas remettre en cause. Le cadrage resserré – on l'a vu – est une mise en forme explicitement idéologique. Fragmenter, éliminer tout détail qui puisse troubler la clarté : rétrécir le champ de vision, c'est expulser la complexité du visible. Qu'opposer à ces images sans ambiguïté ? L'artiste Alfredo Jaar parie sur l'imaginaire collectif, sur ces images que nous avons emmagasinées, quand il soustrait au regard les 3000 clichés réalisés au Rwanda pour les enfermer dans des boîtes (installation *Real Pictures*, 1995). À la prolifération d'images de la douleur et à l'esthétisation de la misère, il répond par une mise en scène basée uniquement sur des mots. Pour être une réponse possible au dilemme formulé par Adorno, pour qui mettre en images la « souffrance physique toute nue » constitue une offense à la dignité des victimes « données en pâture au monde qui les a assassinées », tandis qu'« un art qui ne voudrait pas les voir serait inadmissible au nom de la justice³⁰ ». La proposition de Jaar reste relativement pessimiste par rapport aux possibilités de l'image : signifie-t-il son incapacité à penser la guerre autrement ? Sortir de cette impasse relève d'exigences esthétiques et éthiques : il faut essayer de trouver d'autres modèles d'images que celles, sans invention et expéditives qui ne sèment pas le trouble, et reconstruire le récit pour garder mémoire de ce qui s'est passé.

NOTES

1. L'entreprise si intéressante fût-elle, en resta néanmoins inachevée ; les autorités ne tolérant plus ni notre présence avec des appareils en-dehors d'un cadre journalistique, ni notre refus de nous borner à ce qu'elles voulaient nous faire voir et prendre en photographies.
2. Le génocide cambodgien n'en est pas un au sens strict puisque des Khmers tuaient d'autres Khmers ; n'existant pas de mot définissant cette mise en œuvre de massacre, génocide sera utilisé ici par commodité de langage.
3. Voir à ce propos « l'incident », relaté par Primo Lévi, où un nouveau kapo, décontenancé par l'arrivée de son supérieur, dénombra 42 hommes (*Männer*). Son supérieur le corrigea, on devait dire 42 détenus (*Häftlinge*). Primo Lévi, *Les naufragés et les rescapés, Quarante ans après Auschwitz*, (1986), trad. A. Maugé, Paris, Gallimard, 1989, p. 91.
4. Jean-Claude Pomonti, « Nhem Ein, photographe en chef des khmers rouges », *Le Monde*, 5 juillet 1997, p. 26.

5. Vann Nath, cité dans *Les 100 Photos du siècle*, Paris, Éditions du Chêne – Hachette Livre, Éditions Binôme, 1999, p. 67.
6. Nhem Ein, cité par Christian Caujolle, « Texte de Christian Caujolle » dans *Éthique, Esthétique, Politique*, catalogue d'exposition, les Rencontres de la Photographie, Arles, Actes Sud, 1997, p. 72.
7. Emmanuel Lévinas, *Éthique et infini*, Paris, Fayard, 1982, p. 80.
8. James Burnet, « Les naufragés de la mémoire », dans *Image et politique*, actes du colloque des Rencontres internationales de la photographie, sous la présidence de Paul Virilio, Arles 1997, Arles, Actes Sud / AFAA, 1998, p. 162.
9. Emmanuel Lévinas, *op. cit.*, p. 38.
10. Julia Kristeva, *Pouvoirs de l'horreur - Essai sur l'abjection*, Paris, Seuil, 1980, p. 128.
11. Pour Rony Brauman et Eyal Sivan, co-réalisateurs d'un spécialiste, ces photographies, à force d'être vues et commentées, sont devenues des clichés, des « photos-chocs », dans le sens défini par Roland Barthes : « En face d'elles, nous sommes dépossédés de notre jugement : on a frémi pour nous, on a réfléchi pour nous, on a jugé pour nous ; le photographe ne nous a rien laissé – qu'un simple droit d'acquiescement intellectuel. », Roland Barthes, « Photos – chocs » dans *Mythologies* (1957), Paris, Le Seuil, coll. Points-Essais, 1992, p. 106.
12. Philippe Mesna, *La Victime écran - La représentation humanitaire en question*, Paris, Textuel, 2002, p. 71.
13. Cité dans Michel Guerrin, « Le reportage photographique au risque du débat d'idées », dans *Le Monde*, 10 septembre 2002.
14. Gilles Saussier, « Situation du reportage, actualité d'une alternative documentaire », dans *Communications* n° 71, « Le parti pris du document », Paris, Seuil, 2001, p. 309.
15. Rony Brauman, entretien « Impostures de l'image », dans *La Recherche photographique* n° 15, « Les choses », automne 1993, Paris, Maison Européenne de la Photographie, p. 76.
16. Edgar Roskis, « Tant de clichés et si peu d'images », dans *Le Monde Diplomatique*, janvier 2003, p. 16-17.
17. Edgar Roskis, « Un génocide sans images, Blanc filment noirs », dans *Le Monde Diplomatique*, novembre 1994, p. 32.
18. *ibid.*
19. Cette distance minimale a été invoquée par Robert Capa qui enjoignait les photographes à se placer au cœur de l'événement : « Si vos photographies ne sont pas réussies, c'est que vous n'êtes pas assez près ». Cette phrase, devenue paradigmatique pour nombre de reporters, lie le voir et le faire. Le tre dans l'événement se traduit dans l'image par deux manifestations : le flou, trace du mouvement, évoque l'action dans laquelle est pris le reporter ; ou au contraire, la précision qui rappelle l'instantanéité d'une action.
20. Rony Brauman, « Vous avez dit "crise humanitaire" ? », dans *Le Monde*, 29 septembre 2001, p. 11.
21. Véronique d'Auzac de Lamartine, « L'obscénité : une force d'émergence dans l'art contemporain », dans « L'obscène, acte ou image ? », *La voix du regard*, n° 15, Paris, automne 2002, p. 166.
22. Catherine Bedarida, « Mahmoud Darwish, un poète rentre d'exil », dans *Le Monde*, 24 août 2001, p. 20.
23. cf. *la Bible*, Genèse, Chapitre 19.
24. Laurent Roth, « Mémoire Interdite », dans *Revue Documentaire* n° 16, Paris, 4^e trimestre 2000, p. 15.
25. Edgar Roskis, « Tant de clichés et si peu d'images », *art. cit.*
26. Cité dans Michel Guerrin, *art. cit.*
27. Gilles Saussier, « Situation du reportage, actualité d'une alternative documentaire », *op. cit.*, p. 309.

28. Brauman Rony et Sivan Eyal, *Éloge de la désobéissance - À propos d' « un spécialiste » Adolf Eichmann*, Paris, Le Pommier, 2001, p. 100.

29. Primo Lévi, *Les Naufragés et les rescapés, Quarante ans après Auschwitz*, *op. cit.*, p. 37.

30. Theodor Adorno, *Notes sur la littérature*, (1958, 1961, 1965, 1974), trad. S. Müller, Paris, Flammarion, 1984, p. 299.

AUTEUR

LAETITIA TURA

Photographe, étudiante en DEA (Arts des Images et Art Contemporain, Paris 8)

Site personnel <http://laetitiatura.fr>